

ATTI E MEMORIE
DELLA
SOCIETÀ MAGNA GRECIA



Comitato scientifico: Ermanno A. Arslan, Joseph C. Carter, Stefano De Caro, Giovanna Greco,
Pietro Giovanni Guzzo, Maria Letizia Lazzarini, Gianfranco Maddoli, Mario Mazza, Dieter Mertens,
Paolo Poccetti, Francesco S. Prontera, Stéphane Verger

Segretario di redazione: Fabrizio Vistoli

★

La rivista «Atti e Memorie della Società Magna Grecia» (AMSMG)
adotta un sistema di selezione dei contributi scientifici basato sulla revisione paritaria anonima (*Peer review*)

Per le abbreviazioni delle riviste si è fatto riferimento all'*Archäologische Bibliographie* (1993);
autori e opere antichi sono citati secondo il repertorio annesso all'*Oxford Classical Dictionary*,
a cura di N.G.L. Hammond e H.H. Scullard, Oxford, 1970², pp. IX-XXII

La rivista «Atti e Memorie della Società Magna Grecia» (AMSMG)
è pubblicata a cura della Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia,
Piazza Paganica, 13, 00186, Roma, tel./fax 06.68136846, e-mail: segreteria@animi.it

Direttore responsabile: Gerardo Bianco

Coordinamento editoriale: Fabrizio Vistoli

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 576/99 del 1-12-1999

ATTI E MEMORIE
DELLA
SOCIETÀ MAGNA GRECIA

FONDATORE: UMBERTO ZANOTTI BIANCO

DIRETTORE: GERARDO BIANCO

QUINTA SERIE · I

2016



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXVII

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e Online sono consultabili presso
il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and Online official subscription rates are available at Publisher's website
www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

★

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

★

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2017 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

★

ISSN 1592-7377

ISBN 978-88-3315-120-5

SOMMARIO

GERARDO BIANCO, <i>Presentazione</i>	7
--------------------------------------	---

ATTI

FABRIZIO FABBRINI, <i>Sulla definizione romana di Magna Grecia</i>	11
MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Taranto diventa democratica. A proposito di Aristotele, Pol. V 3 1302B33-1303A13: teoria politica, memorie e storia</i>	19
MARGHERITA CORRADO, <i>Una nuova identità per il 'delfiniere' delle monete di Taranto: l'Apollo delfico oikistés</i>	33
GIOVANNA GRECO, BIANCA FERRARA, <i>Santuario di Hera alla foce del Sele. Per un aggiornamento delle ricerche</i>	43
PIER GIOVANNI GUZZO, <i>Qualche considerazione sulla corazza italica da Ksour Essaf (Tunisia)</i>	65
ALESSANDRO PACE, <i>Nuovi dati sul paesaggio funerario di Gela. L'area sacra del predio Lauricella</i>	77

MEMORIE

ÁGNES BENCZE, <i>Aeginetica Tarentina. Materiali e problemi per la questione del cambiamento di gusto tra età arcaica e classica in Magna Grecia</i>	99
FABIEN BIÈVRE-PERRIN, <i>About the funerary landscapes of Magna Graecia. An archaeological approach</i>	123
ANGELO BOTTINI, <i>Italici e Greci nella Basilicata meridionale, dalla fondazione di Sibari a quella di Metaponto</i>	139
RAIMON GRAELLS I FABREGAT, <i>El casco de Athiénou (Chipre), Tarento y la producción de cascos helenísticos decorados</i>	153
FABRIZIO VISTOLI, <i>Una mostra, un catalogo, un'ipoteca sul futuro. Ancora su Antonino Salinas e il Museo archeologico di Palermo</i>	183

RECENSIONI

NATHAN BADOUD, <i>Le temps de Rhodes. Une chronologie des inscriptions de la cité fondée sur l'étude de ses institutions</i> (Federica Cordano)	227
---	-----

LETTERA AL DIRETTORE

PIER GIOVANNI GUZZO, <i>L'organizzazione attuale della tutela della Magna Grecia</i>	231
--	-----

AEGINETICA TARENTINA.
MATERIALI E PROBLEMI PER LA QUESTIONE
DEL CAMBIAMENTO DI GUSTO TRA ETÀ ARCAICA
E CLASSICA IN MAGNA GRECIA

ÁGNES BENCZE

RITORNO, dopo un breve periodo dedicato ad altri temi, all'analisi della documentazione della coroplastica votiva rinvenuta nel territorio dell'antica *Taras*, produzione locale che costituisce un vero e proprio "fossile guida" che accompagna, ininterrottamente, l'evoluzione della comunità cittadina dalla seconda metà del VII sec. a.C. al periodo protoellenistico.

Come ho tentato di dimostrare già alcuni anni fa,¹ la varietà di tipi coroplastici di questa produzione offre una documentazione abbondante e continua, che fornisce una base – anzi, a parer mio, l'unica base solida – che ci permette di farci un'idea concreta della cultura artistica presente nel seno della comunità tarantina nei primi secoli della sua storia. La sequenza dei gruppi stilistici individuati in quella sede restituisce un quadro, anche se sicuramente non completo, comunque sufficientemente ricco della cultura visuale tarantina di epoca arcaica, e consente di riconoscere sia la convivenza parallela, sia la successione di tradizioni formali di origini disparate, in concomitanza con il fenomeno della cristallizzazione degli schemi iconografici caratteristici dei repertori votivi.

Concentrandoci rigorosamente sulla testimonianza di queste serie votive, si è potuta osservare la nascita di un primo "canone" iconografico locale in corrispondenza all'apparizione e al moltiplicarsi di un filone stilistico peculiare, che si può collocare, con i necessari margini di oscillazione, negli ultimi due decenni del VI sec. a.C.² Proseguendo, poi, con l'analisi dei restanti gruppi coroplastici, ho avuto la netta impressione di assistere, in seguito alla fioritura di questo filone stilistico, ad una nuova fase di ricerca di stilemi "vincenti", che venne infine conclusa in modo risolutivo dall'apparizione di una formula stilistica radicalmente innovativa e spiccatamente diversa da tutto ciò che aveva caratterizzato la fase matura del periodo arcaico. In questa sede ora propongo una prima presentazione sintetica di questo nuovo gruppo, individuabile all'interno del repertorio coroplastico tarantino, segnalando comunque i complessi problemi di interpretazione storica ad esso connessi, senza avere tuttavia la possibilità, per evidenti ragioni di spazio, di presentarlo all'interno di un quadro più completo della coroplastica tarantina coeva, che spero di poter definire in futuro, e rinunciando per ora

* Ringrazio vivamente le istituzioni e le persone che hanno favorito la preparazione di questo lavoro, in primo luogo i Musei che hanno autorizzato lo studio e la riproduzione degli oggetti qui discussi e illustrati: in particolare il Museo di Belle Arti (Szépművészeti Múzeum) di Budapest, l'Antikensammlung di Monaco, il Museo Nazionale Archeologico di Taranto e il Rijksmuseum van Oudheden di Leida. Colgo anche l'occasione per esprimere la mia gratitudine personale agli amici dr. Árpád M. Nagy (Budapest) e dr. Ruurd Halbertsma (Leida). Le ricerche che costituiscono la base di queste pagine sono state svolte soprattutto durante l'anno accademico 2012-2013, ovvero nel periodo di soggiorno/studio da me effettuato presso il Metropolitan Museum of Art di New York, grazie al sostegno dell'Andrew W. Mellon Foundation, e nei mesi tra il

2014 e il 2015 in cui ho lavorato come ricercatore residente presso l'École Française de Rome: per questo desidero esprimere in questa sede la mia più sincera riconoscenza a queste istituzioni. Voglio ringraziare, infine, Francis Croissant ed Ermanno A. Arslan per le discussioni stimolanti e incoraggianti che hanno dato una conferma indispensabile per la conclusione di questo lavoro, e Fabrizio Vistoli per la sua instancabile disponibilità redazionale e umana.

¹ BENCZE 2013. Per la comprensione della complessità e della quantità dei problemi ancora aperti trovo particolarmente utile la recensione di E. LIPPOLIS, in *Gnomon*, 88, 2016, pp. 724-733.

² Si tratta della "Série J" in BENCZE 2013, pp. 164-177, tavv. XXX-XXXIV.

anche a quella raccolta di dati tendente alla completezza, che sarebbe necessaria per una valutazione in termini statistici.

1. MATERIALI:

UNA SERIE COROPLASTICA TARANTINA TRA TARDO ARCAISMO E STILE SEVERO

Nel 1971 Helga Herdejürgen, nel suo tentativo, per lungo tempo rimasto isolato, di tracciare una “storia dell’evoluzione” della coroplastica votiva tarantina identificò tutta la fase finale della produzione arcaica, più precisamente la fase di transizione tra “tardo arcaico” e “stile severo”, con un unico tipo di figura di banchettante, nel senso puramente tecnico del termine “tipo”. La studiosa constatò, infatti, una crescita esponenziale delle riproduzioni meccaniche di un prototipo (*Urpatrix*) e credette di poter riconoscere in quattro gruppi di figurine, di dimensioni varie, le riproduzioni meccaniche di uno stesso tipo.³ Secondo un approccio metodologico consueto all’epoca, oggi comunemente considerato superato, identificò ognuno di questi quattro gruppi con altrettante “generazioni”, susseguitesì nel tempo, assegnando a ognuna di esse una durata di vita di un decennio, in modo da poter affermare che il tipo, con le sue derivazioni meccaniche, aveva costituito gran parte della produzione votiva di Taranto tra la fine del sec. VI e gli anni attorno al 470 a.C. Successivamente a questo periodo, corrispondente proprio alla transizione tra due *Zeitstil*, sarebbero nati anche tipi nuovi, non del tutto originali, ma derivati dal primo grande tipo, a cui rimanevano fedeli nelle principali linee di impostazione stilistica ed iconografica, prolungandone la tradizione, con alcuni aggiornamenti, almeno fino alla metà del V sec. a.C.⁴

Le numerose pubblicazioni che nel frattempo hanno contribuito ad una conoscenza più ampia e puntuale dei materiali,⁵ ci insegnano ormai

come il quadro della coroplastica tarantina della prima metà del V sec. a.C. fosse ben più complesso, pur considerando unicamente i gruppi iconografici votivi principali, cioè i banchettanti recumbenti e le figure femminili stanti o sedute. Ormai è fuori di dubbio che, parallelamente al gruppo individuato dalla Herdejürgen, sul mercato dei santuari tarantini esistevano anche altri tipi, ma, per quanto suggerito dai numeri, molto meno popolari. Inoltre, molto probabilmente, lo stesso “gruppo c” della studiosa tedesca si compone in realtà di un buon numero di tipi coroplastici distinti, risalenti a prototipi che corrispondono a creazioni individuali, grosso modo coeve e senz’altro stilisticamente apparentate. Nonostante l’evidente semplificazione dovuta ai limiti della documentazione disponibile negli anni Settanta del Novecento, è da rilevare comunque come già la studiosa tedesca avesse riconosciuto l’importanza eccezionale e determinante di una formula stilistica che sembra aver conquistato il gusto dei tarantini frequentatori dei santuari interessati, giungendo addirittura a fondare una nuova tradizione locale.

Resta a noi, dunque, il compito di precisare quali siano stati i tipi coroplastici fondatori di questa tradizione a Taranto, come può essere inquadrata cronologicamente la loro apparizione e, questione strettamente collegata alla precedente, quale può esser stato il luogo di origine della loro irruzione sul mercato del gusto figurativo nella città italiota. Sempre per motivi di spazio e tempo, rimando a una pubblicazione successiva la questione, altrettanto intrigante, relativa alla durata dei fenomeni dovuti all’impatto di questa innovazione e la rassegna delle varianti derivate dalla sua trasformazione.

Credo tuttavia che sia necessaria ancora una premessa metodologica: la definizione di un tipo coroplastico inteso in senso tecnico deve basarsi sempre ed esclusivamente sul riconoscimento

³ Per la tecnica di fabbricazione delle terrecotte moltiplicate mediante uso di matrice e per i problemi di classificazione e di terminologia legati a questa, rinvio al classico NICHOLLS 1952 e al vocabolario tecnico aggiornato e multilingue di A. MÜLLER (1997, pp. 437-460). Concordemente con l’uso generalmente accettato dalla letteratura odierna dedicata alla coroplastica antica, in questo studio il termine “tipo”, usato senza ulteriore aggettivo, significa l’insieme di manufatti in argilla cotta riconducibili meccanicamente a un unico “prototipo”, di cui sono

repliche ottenute mediante riproduzione a matrice. In altre parole si tratta della *mould series* di NICHOLLS 1952. Talvolta, per maggiore chiarezza, mi riferisco a questa stessa categoria con l’espressione “tipo coroplastico”.

⁴ HERDEJÜRGEN 1971, pp. 2-3. Per una critica metodologica dettagliata di tale ragionamento vedi BENCZE 2001.

⁵ Per un recente e utile elenco dei contributi più importanti rinvio a LIPPOLIS 2014, p. 60, nota 15. Per una bibliografia quasi esaustiva vedasi POLI 2010, pp. 13-21.

delle forme. Infatti, per la natura stessa del loro procedimento di fabbricazione, gli oggetti prodotti con matrice erano sempre sottoposti a rimaneggiamenti ulteriori, che nella maggior parte dei casi consistevano nell'aggiunta o nella modifica degli elementi di un'incorniciatura iconografica. Perciò, per risalire al prototipo, da cui discendeva una serie di repliche meccaniche, dobbiamo per forza di cose fare astrazione da tutti gli elementi di superficie, comprese anche le modifiche delle acconciature e altri ritocchi. Tutto ciò, insieme al ben noto degrado delle forme riprodotte a matrice e all'usura della superficie delle terrecotte, porta ad una conseguenza che gli specialisti della coroplastica di rado ammettono esplicitamente: il fatto che una parte notevole dei prodotti coroplastici, soprattutto quelli fabbricati con matrici appartenenti a generazioni tarde, non può essere ascritta ad un tipo con certezza completa, ma solo con un grado variabile di probabilità. Ciò significa che nei casi in cui ci troviamo di fronte ad una moltitudine di oggetti apparentati, ma non del tutto identici, spesso è impossibile definire con assoluta certezza i limiti di un tipo coroplastico. In alcuni casi, infatti, due creazioni simili possono essere repliche varianti dello stesso tipo (cioè meccanicamente dipendenti dallo stesso prototipo, ma modificate mediante ritocchi); in altri casi invece si tratta di creazioni parallele, che dipendono solo idealmente dal medesimo concetto stilistico ed iconografico. Dobbiamo riconoscere, dunque, che la stessa bottega può aver creato e riprodotto parallelamente anche più tipi secondo il medesimo concetto, senza che noi possiamo decidere sempre se un determinato oggetto appartiene all'uno o all'altro.

Questa premessa mi sembrava indispensabile anche per chiarire la situazione del gruppo di creazioni plastiche che saranno protagoniste di questo studio e che avevo già isolato tempo fa all'interno della produzione tarantina per illustrare alcune considerazioni metodologiche, legate a specificità tecniche della tradizione coroplastica locale.⁶ Si tratta di una trentina di oggetti,



FIG. 1. Taranto, testa di figura di banchettante in terracotta: fronte (Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177; foto Ágnes Bencze).

di cui nel 2001 tentai di raccogliere un primo catalogo,⁷ inevitabilmente ampliato nel frattempo dagli esemplari che sono venuti a mia conoscenza,⁸ che esemplificherei in questa sede con tre teste e con una composizione a figura intera.

L'elenco dei dati tecnici di ogni esemplare inizia con le misure; nel caso delle teste indico i risultati delle quattro misurazioni stabilite nei miei lavori citati: "H" indica l'altezza del viso dalla punta del mento alla base della capigliatura; "L" la larghezza all'altezza degli occhi; "α" la distanza dell'angolo esterno di un occhio dall'angolo della bocca sul medesimo lato, "β" la distanza misurata dal limite inferiore della bocca al punto d'incontro tra fronte e naso.

1. Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. Inv. T.177. – FIG. 1; TAVV. I-III.

Bibliografia: BENCZE 2001, fig. 8.

⁶ BENCZE 2001.

⁷ *Ibid.*, pp. 59-60 (esemplari appartenenti alle collezioni del Museo Nazionale di Taranto, del Museo Nazionale di Napoli, del Louvre, del Museo di Belle Arti di Budapest, della collezione universitaria di Bonn, del Museum van Oudheden di Leiden e dell'Allard Pierson Museum di Amsterdam).

⁸ A solo titolo di esempio, sono ulteriori esemplari del tipo anche le terrecotte nn. Inv. 4301, 2394, 5285, 20893, 4224, 5296, 4470 del Museo Civico di Trieste (POLI 2010, pp. 105-106, cat. nn. 115-120 e 124) e forse gli esemplari nn. Inv. 5259 e 20862 della stessa collezione (*ibid.*, p. 234, cat. nn. 339 e 342).



FIG. 2. Taranto, testa di figura di banchettante in terracotta: fronte e profilo (Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.176 foto Ágnes Bencze).

H: mm 50; L: mm 37; α : mm 21; β : mm 26. Argilla color mattone chiaro, più scura all'interno, ben depurata e piuttosto dura.

Testa di statuetta. Rotta al collo, del resto completa, a parte una piccola scheggiatura sulla punta del naso. Superficie netta, con poche tracce di preparazione bianca.

Fabbricato con un'unica matrice di fronte; retro aperto. Ornamento aggiunto a mano successivamente alla fabbricazione a matrice.

2. Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. Inv. T.176. – FIG. 2.

Bibliografia: BENCZE 2001, figg. 7 e 10-11.

H: (non misurabile); L: mm 37; α : mm 21; β : mm 26. Argilla gialla grigiasta, porosa, tenera, con inclusi scuri.

Testa di statuetta. Rotta al collo, integra a parte una fessura e due piccole lesioni sulla benda. Superficie ben conservata con qualche traccia di preparazione bianca e di colore rosso.

Fabbricata con un'unica matrice di fronte; retro aperto. Ornamento di testa e barba aggiunti a mano successivamente alla fabbricazione a matrice.

3. Leida, Rijksmuseum van Oudheden, n. Inv. I 1992.6.43. – FIG. 3.

Bibliografia: SCHNEIDER-HERRMANN 1975, fig. 34; BENCZE 2001, fig. 16.

H: mm 57; L: mm 41; α : mm 23; β : mm 30. Argilla gialla grigiasta, ben depurata e piuttosto dura.

Testa di statuetta. Rotta al collo, del resto integra, eccetto alcuni elementi aggiunti dell'ornamento della testa, perduti. Superficie abrasa, con macchie di incrostazione grigie.

Fabbricata con un'unica matrice di fronte; retro aperto. "Diadema" aggiunto a mano successivamente alla fabbricazione a matrice e decorato con ulteriori elementi aggiunti, in parte decorati a stampo.

4. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, n. Inv. 359. – FIG. 4.

Bibliografia: Inedito.

Altezza totale: cm 12; H: (non misurabile); L: mm 32; α : mm 17; β : mm 23. Argilla gialla grigiasta, ben depurata, piuttosto tenera.

Statuetta di banchettante recumbente. Mancano la parte bassa della *klinè*, i piedi e la sommità della testa della figura. Superficie abrasa, senza incrostazioni.

Fabbricato con un'unica matrice di fronte; retro aperto. Barba e ornamento della testa aggiunti a mano successivamente alla fabbricazione a matrice.

Come è possibile giudicare dalle misure interne dei volti, i quattro esemplari di questo catalogo



FIG. 3. Taranto, testa di figura femminile in terracotta: fronte (Leida, Rijksmuseum van Oudheden, I.1992.6.34; foto concessa dal Museo).



FIG. 4. Taranto, figura di banchettante in terracotta (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 359; foto László Mátyus).

selettivo rappresentano tre generazioni del tipo. La più grande, perciò da considerare primaria in senso tecnico, è la testa di Leida n. 3, che si distingue immediatamente dalle prime due, maschili, anche per la cospicua differenza dell'andamento della capigliatura. Credo tuttavia di poter considerare i nn. 1-2 e il n. 3 due varianti del tipo in senso sempre meccanico: essi rappresentano probabilmente due serie di matrici diversificate mediante un semplice, ma efficace rimaneggiamento della linea di contorno della capigliatura, mentre ripetono le stesse forme del volto, con il grado di fedeltà assicurato dalla riproduzione a matrice. L'appartenenza al medesimo tipo dei due primi esemplari, d'altronde, è evidente: il confronto illustra bene, come un'aggiunta manuale non molto sofisticata abbia potuto cambiare l'aspetto generale e addirittura il tipo iconografico della figura. Le varietà di copricapo identificano, inoltre, i nn. 1-2 come figure maschili, il n. 3 come testa femminile. Infine, il n. 4 illustra la composizione in cui il tipo di testa si ritrova generalmente, nei casi in cui abbiamo la fortuna di valutare una composizione (quasi)

completa. Il tipo di testa può essere ritrovato, infatti, nel tipo iconografico del banchettante recumbente, anche nel caso della variante rappresentata dal n. 3, che ritorna in veste maschile, con *phiale* nella mano sinistra, per esempio in una figura di recumbente conservata a Berlino.⁹

Infine, un ultimo pezzo, cospicuo sia per la qualità che per le dimensioni, illustra ciò che potrebbe essere un altro tipo, creato parallelamente al precedente, ma con riferimento a un medesimo concetto stilistico:

5. Monaco, Antikensammlung, n. Inv. 7589. – FIG. 5; TAV. IV.

Bibliografia: SIEVEKING 1929, p. 86, n. 8.

H: mm 61; L: mm 44; α : mm 25; β : mm 33. Argilla gialla grigiastra, ben depurata e piuttosto dura.

Testa di statuetta. Rotta al collo, con elemento laterale mancante sul lato destro del collo; tracce di elementi aggiunti a mano, ora perduti, lungo l'orlo inferiore del copricapo. Superficie netta, con poche tracce di preparazione bianca.

Fabbricato con un'unica matrice di fronte; retro aperto. Ornamenti aggiunti a mano successivamente alla fabbricazione a matrice.

⁹ Staatliche Museen, n. Inv. 7850: HERDEJÜRGEN 1971, tav. 26c.



FIG. 5. Taranto, testa di figura femminile in terracotta: fronte (Monaco, Antikensammlung, 7589; foto Ágnes Bencze).



FIG. 6. Taranto, testa di figura di banchettante in terracotta: fronte e profilo (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 697.A; foto László Mátyus).



Accettando di considerare, dunque, quest'ultimo esemplare come il rappresentante di un tipo parallelo, apparentato a quello dei nn. 1-4, si possono raggruppare attorno ad esso altre teste di terracotta, probabilmente derivate dal medesimo prototipo primario, anche se, a volte, con importanti modifiche delle proporzioni.¹⁰

Esaminando questa famiglia di creazioni plastiche nel contesto della coroplastica arcaica tarantina,¹¹ si offrono immediatamente due constatazioni. Da un lato, la continuità evidente con la tradizione di bottega affermatasi negli ultimi decenni del VI sec. a.C., per quanto riguarda i dettagli delle tecniche di fabbricazione e il repertorio degli elementi decorativi ed iconografici aggiunti. Dall'altro, il netto distacco, o forse meglio, il cambiamento radicale di gusto, per quanto riguarda la stilizzazione della figura umana. Credo di poter illustrare ambedue queste osservazioni nel modo più semplice proponendo per confronto, nella FIG. 6, un tipico rappresentante del gruppo stilistico dell'arcaismo maturo locale.¹² Nelle prossime pagine cercherò di individuare la possibile fonte di questo cambiamento, con una

possibile ricostruzione del contesto storico che ne spiega l'apparizione a Taranto e la sua acquisizione di una popolarità travolgente.

2. ANALISI E CONFRONTO

La testa n. 1 (Budapest, n. Inv. T.177), imberbe, ma provvista della tipica corona di globetti dei banchettanti della tradizione tarantina tardo-arcaica, rappresenta un buon punto di partenza per l'analisi stilistica del tipo, grazie al suo discreto stato di conservazione e alla mancanza di interventi e deformazioni pesanti. Una selezione di ulteriori immagini di questo oggetto serviranno in questa sede, dunque, da asse portante per la ricerca di un contesto stilistico per tutto il filone che esso rappresenta (TAVV. II-III).

L'unica deformazione casuale che modifica leggermente l'aspetto della testa è una piccola lesione della punta del naso, dovuta ad un incidente di fabbricazione. A parte questa deformazione minima, la superficie appare particolarmente ben conservata e probabilmente riflette molto precisamente il modellato del prototipo. Si notano segni evidenti di ritocchi eseguiti sia sul pezzo stes-

¹⁰ Come, per esempio, i nn. d'inv. 2403 e forse 2399 di Trieste (rispettivamente POLI 2010, p. 174, nn. 219 e 218, classificate già nel periodo classico e datate all'«inizio del secondo quarto del V sec. a.C.»).

¹¹ In mancanza di una tipologia esaustiva, che sia estesa anche ai decenni di transizione tra arcaismo ed età

classica, rinvio comunque al quadro delineato in BENCZE 2013, pp. 164-185 per quanto riguarda la fine del VI secolo. Si veda anche la documentazione proposta da POLI 2015.

¹² Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. Inv. 69.7.A: BENCZE 2013, p. 175, n. 80, tav. XXXIV.

TAVOLA I.



Olimpia, dettaglio della testa di Ganimede dal gruppo di terracotta del Ratto di Ganimede: fronte e profilo (Olimpia, Museo; da MOUSTAKA 1993, tav. 37.a-b).



Taranto, testa di figura di banchettante: fronte e profilo (Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177; foto Ágnes Bencze).



Atene, testa di statuetta di atleta in bronzo: fronte e profilo (Atene, Museo Archeologico Nazionale, MN 6445; da NIEMEYER 1964, tavv. 17 e 19).

so (vedi la superficie della capigliatura, animata da trattini incisi), sia sulla matrice, sulla quale saranno state effettuate incisioni per ottenere i sottili orli in rilievo che marciano le sopracciglia e le palpebre. Solo pochi dettagli saranno stati affidati alla colorazione (di cui su questo pezzo rimane traccia della preparazione bianca e una larga striscia rossa sulla sommità della testa): tra questi era, forse, il contorno delle labbra, l'unico dettaglio che nello stato attuale appare impreciso, come abbozzato. Queste caratteristiche tecniche della modellazione sono presenti in generale su tutti gli esemplari appartenenti alle prime generazioni di questo tipo e del tipo correlato, illustrato con il nostro n. 5.

Se l'impressione generale di armoniosa vivacità è dovuta senz'altro anche alle proporzioni vicine alla realtà anatomica del volto umano, la testa è costruita in realtà su una struttura geometrica precisa, che si potrebbe definire astratta. La frangia di capelli ne è parte integrante, con la sua linea di contorno ad arco basso (in realtà "a dorso d'asino", con apice a punta, nascosto dalla benda aggiunta) che continua, dopo una rottura ad angolo vivo quasi verticale, lungo le tempie. Questa incorniciatura fa apparire la fronte bassa e larga, mentre in realtà restringe il settore superiore del viso, fino al livello degli zigomi, che costituiscono il prossimo elemento di netta articolazione: visto di fronte, il volto si allarga, senza interrompere tuttavia la curva della linea di contorno generale, tendente all'ovale. Di profilo, invece, diventano percepibili i rilievi prominenti della zona degli zigomi, quasi a spicco, appena attenuati dalla magrezza della parte inferiore del viso e dall'andamento leggermente concavo della zona che circonda la bocca e che ricorda vagamente un'espressione di sorriso riservato. La fronte bassa e spigolosa è controbilanciata, nella parte inferiore del volto, dall'andamento largo ed angolare del mento. Di profilo, comunque, guance e mento appaiono come rilievi moderati e arrotondati, collegati da superfici tese e ininterrotte.

L'insieme del volto è caratterizzato da un equilibrio felice tra un approccio compositivo analitico e una tendenza a tradurre le transizioni

tra i volumi nella forma di curvature ampie e continue.

Come osservato, il prototipo di questo bel-l'esemplare fu capostipite di una famiglia estremamente popolosa, e fondatore di una tradizione duratura nel repertorio della coroplastica tarantina. Nello stesso tempo è chiaro come l'elaborazione della formula stilistica, che esso propone con tanta freschezza ed autenticità, non sia avvenuta in ambito tarantino o magnogreco. Infatti, osservando i repertori locali, non appare alcun filone stilistico che potesse servire come premessa diretta di questa creazione. Sembra giusto, dunque, vedere nella sua introduzione un aggiornamento improvviso, ma decisivo, che ebbe come effetto un rinnovamento irreversibile del gusto locale. Da questa constatazione deriva la questione relativa alla fonte di questo impulso e alla data storica in cui la svolta può essere avvenuta.

La definizione storico-artistica del contesto di origine di tale impulso sembra semplice, a prima vista, in quanto nel modellato della testa si riconoscono immediatamente gli indizi che tradizionalmente identifichiamo come caratteristici del momento di transizione tra le fasi che siamo abituati a chiamare "arcaica" e "classica" nella plastica greca. Mi riferisco qui agli indizi quali la tendenza alla precisione anatomica, la resa illusionistica delle transizioni tra i volumi tridimensionali del volto umano,¹³ il desiderio di far apparire la diversità materiale delle superfici rappresentate, che nel loro insieme producono un effetto di coerenza, di presenza reale e addirittura di serietà.

Tempo fa il problema centrale della classificazione di questa creazione plastica sarebbe stato di tipo terminologico: se classificarla come "tardo-arcaica" o "di stile severo", o addirittura descriverla come lavoro "ormai di gusto severo", ma recante ancora "elementi arcaizzanti". Oggi, alla luce di una serie di contributi, concepiti grazie ad un rinnovato interesse per questa fase decisiva della storia dell'arte antica, il quadro generale sembra più complesso e i problemi sembrano moltiplicati. Confrontandoci più avanti con il problema dell'inquadramento di questo tipo coroplastico, vedremo, infatti, che attualmente

¹³ È da notare, a questo proposito, il carattere fortemente illusionistico di questa creazione, adatta a suggerire, in modo più plausibile che mai, la presenza di una forma

a tutto tondo nello spazio nonostante i limiti imposti dalla tecnica tradizionale che prevedeva la fabbricazione di figurine con retro aperto.

ogni apparente certezza ha ceduto il luogo a interrogativi, a cominciare con il problema della cronologia, fino alla constatazione della molteplicità delle tradizioni coesistenti nel seno di ciò che chiamiamo “stile severo” e che mostra, in verità, una vistosa eterogeneità formale. Eterogeneità che, per anticipare una constatazione successiva, ci mette di fronte a problemi ben più difficili rispetto alla situazione dell’arte delle *poieis* arcaiche, che a grandi linee si poteva descrivere come coesistenza di tradizioni comunitarie indipendenti, legate tra di loro da confronti frequenti e da interazioni occasionali. Il problema della successiva fase storica consiste, invece, proprio nella comprensione più profonda dei meccanismi di interazione tra le diverse correnti stilistiche coeve, scaturite dalle tradizioni comunitarie (che a volte si possono definire semplicemente “locali”, ma non sempre), ormai definitivamente intrecciate e in continuo confronto tra di loro, anche in contesti geograficamente lontani dal loro punto di origine. In questo contesto storico, come viene ormai ribadito sempre più spesso, diventa imprescindibile la constatazione dell’esistenza di punti d’incontro panellenici, di committenti (a volte privati, ma spesso comunitari) che addirittura mettono in mostra il proprio monumento in spazi “internazionali”, e conseguentemente del fenomeno delle maestranze itineranti, con artigiani pronti a cambiare sede e/o ad accogliere insegnamenti nuovi, irresistibili, perché adatti ad esprimere qualche aspetto visuale di ciò che “è nell’aria”, sulle sponde del mare Egeo come su quelle del mare Jonio e oltre.

La collocazione precisa del nostro tipo tarantino in un contesto più ampio illustra bene la complessità di tali problemi. Partendo dall’osservazione della precisione anatomica e dell’organicità del modellato, la testa tarantina sembra, infatti, collocarsi perfettamente in mezzo ad una serie di documenti della plastica greca, per i quali sono state proposte datazioni oscillanti attorno agli anni delle invasioni persiane.

Per metterla a confronto prima con un’opera modellata in argilla e con una statuette in bronzo, le cui forme trasmettono sempre un lavoro preliminare eseguito in materia plasmabile, le ho accostato la testa del Ganimede del gruppo di terracotta di Olimpia¹⁴ e un bronzetto di grande qualità conservato nel Museo Nazionale di Atene¹⁵ (TAV. I). Le corrispondenze, che saltano all’occhio immediatamente, riguardano soprattutto le tecniche di trattamento della superficie e rivelano così un’evidente parentela culturale nella lavorazione dei lisci volumi tondeggianti del volto, con le loro transizioni finemente modulate, con i caratteristici orli affilati che marcano le arcate sopraccigliari e il dorso del naso, con la forma degli occhi e la stilizzazione delle palpebre, e addirittura con l’articolazione per trattini incisi della frangia di capelli che incornicia in termini analoghi la testa tarantina e il viso del bronzetto di Atene. Tralascio volutamente le considerazioni relative al trattamento delle labbra, per il quale la testa tarantina si distingue da quasi tutti gli altri documenti paragonabili, probabilmente per questioni tecniche legate al procedimento di fabbricazione della terracotta.

I tratti appena osservati, anche se lontani da poterci permettere di considerarli una regola universale nella plastica greca dei primi decenni del v sec. a.C.,¹⁶ rappresentano comunque una moda diffusa, come vedremo pure in questa sede, anche a prescindere dal materiale e dalla tecnica di fabbricazione. Essi sono da considerare gli indizi di uno *Zeitstil*, di un’ondata di moda legata a un rinnovamento di gusto esteso anche geograficamente, ma proprio per questo, in realtà, superficiale. A un esame più attento si palesano differenze fondamentali, inerenti alla logica di costruzione dei tre volti raggruppati nella TAV. I, sufficienti a suggerire tradizioni diverse per tutti e tre. In effetti, le due opere meglio note portate a confronto con la terracotta tarantina sono sempre state attribuite a due ambiti diversi: il bronzetto, di provenienza ateniese, alla plastica attica, mentre

¹⁴ Olimpia, Museo: MOUSTAKA 1993, pp. 42-46, tavv. 33-39 (datato agli anni 480-470).

¹⁵ Atene, Museo Nazionale, n. Inv. 6445: NIEMEYER 1964, pp. 24-25, tavv. 17-19 (attribuito alla generazione attica vissuta durante e dopo le guerre mediche).

¹⁶ Per un trattamento profondamente diverso – “pastoso”, appunto – dei volumi e dei contorni v., per esempio,

le opere raggruppate da ROLLEY 1994, pp. 324-325 attorno alle teste Kerameikos, n. Inv. P 1455 e New York, Metropolitan, n. Inv. 19.192.11; in ambito magnogreco le opere classificate nel cosiddetto “*Coroplastic*” style da HOLLOWAY 1975, pp. 1-15, e addirittura una buona parte delle sculture frontonali di Olimpia.

il gruppo di Zeus e Ganimede ad una tradizione peloponnesiaca, più precisamente corinzia.¹⁷

La differenza tra la testa tarantina e quella del bronzetto attico è particolarmente evidente nella veduta di profilo, che mette in luce l'andamento fondamentalmente appiattito dei rilievi delle guance del secondo, ulteriormente accentuato dalla posizione poco naturale degli occhi. In contrasto con il bronzetto, il profilo della testa tarantina rivela una struttura analitica, già osservata, che articola il volto in senso verticale: la mandibola è relativamente bassa, ma si distingue nettamente dai piani delle guance (a differenza dei rilievi continui che nelle altre due teste collegano il mento con gli zigomi), ed è seguita da superfici concave nella zona della bocca. Infine, con una rottura ben percepibile, la prominente degli zigomi rende possibile anche un trattamento più naturale delle orbite. Visto di fronte, l'allargamento sensibile, quasi spigoloso, della zona degli zigomi, insieme al restringimento in corrispondenza alle tempie, costituisce forse il dettaglio più caratteristico della testa tarantina, che la separa definitivamente sia dalla testa attica, sia dal Ganimede.

A quanto mi sembra, esiste tuttavia un gruppo ben preciso di sculture, all'interno del quale questa specifica struttura sopra osservata si riconosce come ricorrente, nonostante le notevoli differenze di scala e le diversità inevitabili, dovute alla differenza della tecnica e della materia utilizzate.

Si tratta delle sculture del santuario di *Aphaia* di Egina, dove mi sembra di riconoscere in una serie di teste la formula di base del tipo tarantino innovatore. La prima constatazione, alquanto imbarazzante, a questo proposito è quella di non poter precisare immediatamente se si tratta di uno dei frontoni o di un altro gruppo diversamente collocato nell'edificio. L'impressione generale è che la formula sia quella più frequente in assoluto e complessiva tra le figure di ambedue i frontoni

e tra i frammenti classificati tradizionalmente come "guerrieri non-frontonali".¹⁸ Dovendo fare, comunque, una selezione pratica per dimostrare la loro parentela con il tipo tarantino mediante confronti diretti, ho scelto, per cominciare, due rappresentanti del frontone Ovest, l'Atena¹⁹ e uno delle figure implicate in un duello a destra,²⁰ e in più un "*Nichtgiebelkrieger*"²¹ (TAV. II).

Credo che gli accostamenti parlino da sé e permettano anche di fare astrazione da tutte le naturali discrepanze, che derivano non solo dalla diversità di scala, di materia e di tecnica, ma anche dall'eterogeneità funzionale delle opere. Ciò che rimane cospicuo, al di là di queste, è la coincidenza sorprendente, ma innegabile proprio nelle forme di base e nell'approccio scultoreo alla rappresentazione del volto umano. Come se il coroplasta, autore del prototipo della statuetta tarantina, avesse acquisito le basi del mestiere di modellatore presso il maestro delle figure del Tempio di *Aphaia*.

Presso quale maestro o in quale bottega però? La questione è tanto meno evitabile in questo caso, perché la questione degli stili e delle possibili maestranze coinvolte nella decorazione del tempio di *Aphaia*, è soggetta ad un dibattito iniziato con la scoperta delle sculture e rimasta aperta fino ad oggi.²² Prima di affrontare però ciò che da questo dibattito è pertinente alla nostra problematica, mi sembra utile completare il quadro del contesto stilistico costituito attorno al tipo tarantino.

Da un lato è da riconoscere, infatti, che non tutte le figure dei frontoni si prestano al confronto con la testa tarantina. Cioè non tutte presentano la stessa struttura nella costruzione del volto. Come aveva osservato Francis Croissant già decenni fa, il repertorio delle figure frontonali del santuario di *Aphaia* mostra una chiara tendenza alla raccolta di formule stilistiche diverse, in maniera tanto evidente da suggerire una determina-

¹⁷ Secondo la ricostruzione di CROISSANT 1983, pp. 119-120 (ripreso poi da ROLLEY 1994, pp. 324-325) si tratta di un filone derivato dall'arte paria che, trapianato in ambito corinzio verso la fine del VI sec. a.C., produsse una nuova tradizione che, pur restando riconoscibilmente legata alla sua fonte, divenne la base di una serie di creazioni caratteristiche della produzione corinzia nei decenni successivi. Si tratta di un'ipotesi che sarà utile anche dal punto di vista dei problemi trattati in questo studio.

¹⁸ Per la rassegna dei materiali egineti mi sono basata innanzitutto su OHLY 1976, ID. 2001 e WALTER-KARYDI 1987.

¹⁹ OHLY 2001, W.1, tav. 77.

²⁰ *Ibid.*, W.IIIa, tav. 96 (da Ohly anche la denominazione della figura, basata sulla propria ricostruzione del gruppo).

²¹ Atene, Museo Nazionale, n. Inv. 1935: OHLY 2001, K. V, tav. 179.

²² Sono numerosi ormai anche i riassunti storiografici completi e utili, tra i quali rimanderei a SANTI 2001, a STEWART 2008b, pp. 593-597, e ad ESCHBACH 2013.

TAVOLA II.



Egina, testa di Atena del frontone Ovest: fronte e profilo
(Monaco, Glyptothek; da OHLY 2001, tavv. 77 e 79).



Taranto, testa di figura di banchettante: fronte e profilo
(Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177; foto Ágnes Bencze).



Egina, testa di guerriero rinvenuta vicino al Tempio di *Aphaia* (Atene, Museo Archeologico Nazionale, 1935; da OHLY 2001, tav. 179).



Egina, testa del combattente W.IIIa
(Monaco, Glyptothek; da OHLY 2001, tav. 96).

TAVOLA III.



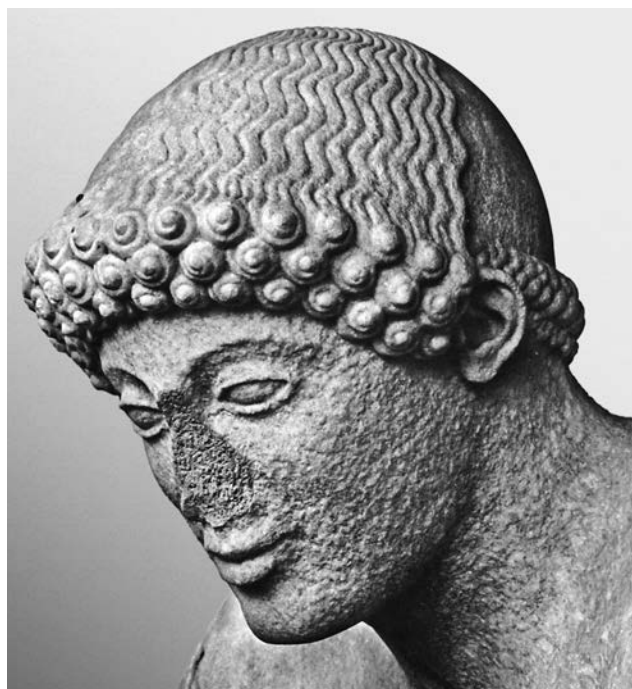
Egina, arciere (O.V), frontone Est
(Monaco, Glyptothek; da OHLY 1976, tav. 31).



Taranto, testa di figura di banchettante: profilo
(Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177;
foto Ágnes Bencze).



Taranto, testa di figura di banchettante: tre quarti
(Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177;
foto Ágnes Bencze).



Egina, aiutante dell'arciere (O.IV), frontone Est
(Monaco, Glyptothek; da OHLY 1976, tav. 27).

TAVOLA IV.



Taranto, testa di figura femminile: fronte
(Monaco, Glyptothek, 7589;
foto Ágnes Bencze).



Egina, Atena del frontone Est,
testa: fronte (Monaco, Glyptothek;
da OHLY 1976, p. 17, fig. 6).



Taranto, testa di figura femminile: profilo
(Monaco, Glyptothek, 7589;
foto Ágnes Bencze).



Manico di specchio
a forma di figura femminile:
dettaglio frontale della testa
(San Pietroburgo, Ermitage, B815;
da WALTER-KARYDI 1987,
fig. 162).



Manico di specchio a forma
di figura femminile: dettaglio
della testa, fronte (Boston,
Museum of Fine Arts, 04.7;
da WALTER-KARYDI 1987,
fig. 165).



Manico di specchio a forma
di figura femminile:
dettaglio della testa, profilo
(Parigi, Louvre, 1688;
da WALTER-KARYDI 1987,
fig. 170).

zione consapevole alla diversificazione, in una rassegna di volti dai caratteri deliberatamente distinti tra di loro.²³ D'altronde, invece, come già accennato, è da notare che la formula stilistica che accomuna la testa tarantina con un buon numero delle teste del frontone Ovest e con almeno tre dei "*Nichtgiebelkrieger*",²⁴ si può ritrovare anche tra le figure del frontone Est, in modo ricorrente, se non proprio dominante.

Per illustrare la connessione ho scelto per la TAV. III l'arciere con leonté²⁵ e il suo "aiutante".²⁶ Ma in realtà vi è anche un'altra testa, forse quella più nota del frontone Est, che si offre al confronto: quella di Atena, illustrata qui a TAV. IV e fotografata nell'angolazione proposta da Ohly come probabile veduta principale della figura.²⁷ Mi sembra giustissima, in effetti, la constatazione di chi afferma la fondamentale parentela strutturale tra le Atene dei due frontoni, che indica la loro appartenenza alla medesima tradizione, nonostante la diversità di spirito percepibile nel loro aspetto generale, che deriva – con ogni probabilità – dall'atteggiamento personale diverso dei due maestri conduttori.²⁸

Sempre per completare il quadro, ho aggiunto alla TAV. IV la testa tarantina conservata a Monaco (n. 5 del nostro catalogo), che rappresenta, come suggerito sopra, un tipo coroplastico distinto, ma chiaramente legato al medesimo concetto stilistico.²⁹ La distinzione del suo prototipo da quello dei nn. 1-4 è basata non tanto sulla redazione alquanto modificata della frangia di capelli che incornicia la fronte, ma soprattutto sulla costruzione di un volto leggermente più magro, con un mento più pesante e con i rilievi facciali meno accentuati. La testa sembra, in ogni caso, apparentata proprio all'Atena del frontone Est e,

al contempo, ad alcune figure femminili in bronzo, la cui attribuzione ad Egina può ricevere una conferma ulteriore da questi stessi confronti. I tre bronzetti considerati sono tutti e tre manici di specchi in forma di fanciulle vestite di chitone, conservati a San Pietroburgo,³⁰ a Boston³¹ e a Parigi;³² sono stati attribuiti da diversi autori alla bronzistica di Egina sulla base di considerazioni varie, e definitivamente legati a questo ambito da Elena Walter-Karydi nella sua cospicua monografia dedicata al problema delle maestranze eginee.³³ La famiglia di volti femminili raccolta nella TAV. IV, al di là delle variazioni superficiali, quali la lunghezza e la forma variabile del naso, nella terracotta evidentemente alterato da un ritocco secondario, o la sagoma delle labbra, mostra sempre la stessa formula di base. Sono caratteristiche la linea di contorno della veduta frontale, imperniata sul restringimento della zona superiore, la sporgenza arrotondata degli zigomi seguita da una lieve rottura causata dalla concavità della zona della bocca, le arcate sopracigliari ampie, distese e accentuate dal sottile rilievo della cresta delle orbite, così come gli occhi allungati, delineati da palpebre sottili, redatte in forma di orli in rilievo sui bronzetti e sulla terracotta. Si tratta della struttura che si ritrova ugualmente, anche se con proporzioni alquanto diverse, nel tipo coroplastico dei nostri nn. 1-4 e nelle teste eginetiche raggruppate attorno ad esso nelle tavole precedenti.

Nel loro insieme i documenti raccolti illustrano, a mio parere, irrevocabilmente l'esistenza di un filone stilistico autonomo. Essi sono uniti tra di loro da una profonda coerenza interna e al contempo distinti da caratteristiche originali marcate. Corrispondono, cioè, ai criteri necessari per il riconoscimento di una tradizione stilistica.³⁴

²³ CROISSANT 1983, pp. 368-369.

²⁴ Oltre al n. Inv. 1935, qui illustrato e conservato nel Museo Nazionale di Atene, appartengono alla stessa formula anche i nn. Inv. 1936 e 1933. Quanto agli altri, il n. 1937 è troppo frammentario per essere valutato dal punto di vista stilistico, mentre nel caso del n. 1938 è lo schema iconografico (testa barbata con elmo chiuso) a rendere difficile un confronto obiettivo; il n. 1934, infine, riflette una formula diversa dalla nostra.

²⁵ OHLY 1976, O. V, tav. 31.

²⁶ *Ibid.*, O. IV, tav. 27.

²⁷ *Ibid.*, O. I, fig. 6.

²⁸ CROISSANT 1983, p. 368.

²⁹ Purtroppo la fotografia di fronte del nostro n. 5 (Monaco, n. Inv. 7589) non consente un confronto perfettamente corretto, in quanto riproduce la testa di terra-

cotta in un'angolazione diversa, troppo inclinata verso il basso, per poter far risaltare pienamente le somiglianze.

³⁰ Ermitage, n. Inv. B815: WALTER-KARYDI 1987, figg. 162-164.

³¹ Museum of Fine Arts, n. Inv. 04.7: WALTER-KARYDI 1987, figg. 165-167.

³² Louvre, n. inv. 1688: WALTER-KARYDI 1987, figg. 170-172.

³³ Cfr. WALTER-KARYDI 1987, pp. 105-108 (con bibliografia precedente); l'autrice attribuisce con certezza i tre pezzi ad Egina, datando i primi due agli anni attorno al 500, mentre il terzo al decennio 490-480 a.C.

³⁴ Lasciando aperta per ora la fondamentale questione metodologica formulata da CROISSANT 1983, pp. 378-379, se si tratti, correttamente parlando, di "tradizioni" (cioè di soluzioni formali tramandate deliberatamente,

Resta però da dare loro un'interpretazione storica, che ci possa rendere conto dell'improvvisa apparizione e della straordinaria popolarità di questo stile a Taranto, per lo meno nel repertorio dei coroplasti al servizio dei grandi culti praticati dalla comunità tarantina.³⁵

3. IL PROBLEMA STORICO: EGINETI E TARANTINI

Come spiegare, dunque, il rinnovamento di gusto riscontrato nei repertori votivi tarantini, basato, a quanto sembra, sulla ricezione a Taranto di stilemi radicalmente diversi da quelli fino ad allora ivi conosciuti, ma presenti, e anzi dominanti, in un famoso repertorio monumentale, quello delle sculture del Tempio di *Aphaia* di Egina e, inoltre, forse anche nel repertorio della piccola plastica legata all'isola?

Per la maggior parte dei fenomeni simili riscontrati in epoca arcaica dovevamo, da un lato, accontentarci della registrazione del fenomeno visivo osservato, cercando comunque, con speranze più o meno appagabili, di poterlo mettere in connessione con fatti storici di tipo generico, come il legame della comunità con la sua *metropolis* ricordata dalla tradizione o come i contatti di carattere politico e/o economico ricostruiti mediante fonti scritte e archeologiche.³⁶

Lo stilema, che in questo caso è al centro del nostro interesse, rappresenta in modo emblematico il passaggio da gusto "arcaico" a "classico", nel microcosmo tarantino così come nell'universo dell'arte greca, e con questo appartiene a una fase storica, in cui i creatori e i proseguitori delle innovazioni artistiche iniziano ad assumere nome e personalità individuali, pur restando nella loro realtà sociale maestri artigiani, al servizio delle comunità. In questo contesto, soprattutto di fronte alla possibilità di connettere la novità manifestatasi in Magna Grecia con un centro come Egina, sarebbe seducente tradurre il fenomeno

osservato evocando "la scuola egineta" e ipotizzando "l'influenza di maestranze" appartenenti a tale tradizione.

Di fronte ad una descrizione di questo genere si presentano tuttavia due problemi fondamentali. La prima questione riguarda le modalità della trasmissione. In particolare dobbiamo chiederci se è possibile rintracciare un qualche altro elemento concreto, al di là delle somiglianze formali appena presentate, che possa confermare una tale ipotesi. L'altro problema, invece, direi più basilare dell'altro, è legato all'esistenza stessa di una "scuola artistica egineta".

3.1. La questione dello stile egineta

Vale la pena di iniziare con il secondo punto, un antico e cruciale problema della storia dell'arte greca. La questione dell'esistenza e della riconoscibilità di una tradizione artistica autonoma, che sarebbe nata ad Egina, sviluppandosi nel seno della *politeia* locale fino agli esiti rappresentati dalle opere del v sec. a.C., aveva già una notevole storiografia nel 1987, quando Elena Walter-Karydi dedicò ad essa il volume II.2 della serie *Alt-Ägina* e riassunse nella sua Introduzione l'origine, le varie tappe e i problemi aperti del dibattito.³⁷ La difficoltà più grande era rappresentata senz'altro dal fatto che i documenti materiali effettivamente significativi sembravano appartenere quasi tutti a un periodo ben determinato, sicuramente non più lungo della durata di un paio di generazioni. Quello, appunto, della fase "transizionale" della quale i frontoni egineti divennero un simbolo fin dal loro recupero ai primi dell'Ottocento. In confronto al repertorio di figure documentate dai frontoni colpisce il vuoto delle fasi precedenti, una lacuna che la Walter-Karydi tentò di colmare con una meticolosa raccolta di prodotti artistici, risalendo fino alla prima metà del VII sec. a.C. Nonostante la sua sistematica presentazione di tali documenti, bisogna ricono-

mediante il processo di formazione del *technitès*) o di "automatismi" inconsapevoli, legati comunque con ogni probabilità sempre all'esperienza della prima formazione al mestiere.

³⁵ Il lettore attento avrà potuto notare che la figura di banchettante recumbente, illustrata dalla composizione quasi completamente conservata (FIG. 4), sembra anch'essa piuttosto promettente dal punto di vista di un confron-

to con i caduti dei frontoni egineti. Rimando l'analisi di questo confronto e le considerazioni che ne derivano ad un'occasione successiva.

³⁶ Ricorderei a questo proposito il caso della connessione rilevata con la plastica cipriota a Taranto e, forse, nelle città sedicenti achee, il cui contesto storico rimane tuttavia piuttosto oscuro: in merito v. BENCZE 2013, pp. 62-78; EAD. 2012, pp. 49-68.

³⁷ WALTER-KARYDI 1987, pp. 9-11.

scere tuttavia, che la sensazione di vuoto persiste, fino almeno alla fase rappresentata dai reperti datati alla fine del VI o alla prima metà del V secolo, soprattutto perché in questo repertorio non sono percepibili tratti formali tanto caratteristici e coerenti da poter suggerire la reale esistenza di una tradizione. In altre parole, la raccolta di documenti della Walter-Karydi non ha permesso, nonostante tutto, di riconoscere ad Egina uno stile comunitario di “data storica”, risalente agli inizi della grande scultura in pietra o almeno alla metà del VI sec. a.C.³⁸

Tale constatazione è sconcertante non solo in confronto con la vistosa evidenza fornita dalle sculture frontonali e, aggiungerei, da una bronzistica giustamente riconosciuta come appartenuta ad esse, ma anche con la tradizione letteraria antica che attesta a sua volta l'esistenza e l'importanza di una “scuola scultorea egineta”. A parte la quantità dei nomi di maestri egineti ricordati dalle fonti, sufficienti per ricostruire una successione di diverse generazioni, e delle opere a loro attribuite,³⁹ merita un'attenzione particolare un passo di Pausania (v, 25, 13),⁴⁰ che, in riferimento al lavoro di Onatas, il personaggio artistico forse più importante di Egina, dà un breve, ma importantissimo apprezzamento di ciò che potrebbe essere proprio lo “stile egineta” in confronto con quello attico e forse con un altro ancora, chiamato “dei Dedalidi”. Nel passo di Pausania si legge la frase seguente: τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὁμῶς, καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίαν, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.

Il brano merita un approfondimento ulteriore, anche perché costituisce uno dei pochissimi documenti scritti antichi che fanno intuire una pos-

sibilità, già avvertita nell'antichità, di distinguere stili locali all'interno della scultura greca, e contiene, inoltre, due termini tecnici (τέχνη ed ἐργαστήριον) che potrebbero corrispondere alle nostre categorie di “tradizione stilistica” e di “scuola”, ancora così problematiche anche nella terminologia moderna.⁴¹

Con questa frase il Periegeta affermava, innanzitutto, di essere in grado di distinguere il lavoro di un artista egineta da quello di uno attico, in base alla lavorazione dell'opera (interpretando τέχνη appunto come lo stile che prende forma nelle opere) e in secondo luogo di tenere in alta considerazione le opere di almeno uno degli Egineti, tanto da dichiararlo non inferiore a chiunque degli Attici e/o dei successori di Dedalo.⁴² Se l'interpretazione è giusta, ciò significa che esisteva, in effetti, una tradizione formale eginetica, riconoscibile per gli intenditori anche secoli dopo, e comparabile ad una o due altre, parallele, ugualmente note in epoca romana imperiale.

L'inquadramento cronologico della vita e dell'opera di Onatas si basa, anch'esso, soprattutto su indizi forniti da Pausania.⁴³ Il più importante tra tutti questi, dal punto di vista cronologico, è senz'altro quello contenuto nella lunga digressione proposta dopo la descrizione dell'enigmatica Demetra di Figalia, funzionale all'inquadramento dello scultore che doveva sembrare allo scrittore di particolare interesse.⁴⁴ Pausania dimostra, infatti, con un'argomentazione di lunghezza insolita, che Onatas doveva appartenere alla «generazione vissuta dopo l'invasione dei Persiani in Ellade», usando come punto di riferimento il carro votivo di Ierone di Siracusa, altra opera dello scultore, descritta anche in

³⁸ In questo senso mi sembra che sia rimasta sempre giustificata la posizione scettica di Croissant, formulata qualche anno prima della pubblicazione della Walter-Karydi, riguardo l'imbarazzo di fronte ad una “tradizione egineta”, praticamente non percepibile nel VI sec. a.C. (CROISSANT 1983, pp. 368-369).

³⁹ Per la raccolta dei testi v. WALTER-KARYDI 1987, pp. 12-47; DNO, I, pp. 405-454, nn. 489-533.

⁴⁰ DNO, I, pp. 428-429, n. 507.

⁴¹ Sull'uso di τέχνη nel senso di «maniera, stile» cfr. LSJ 1940, s.v. “τέχνη”. Sulla possibilità di interpretare ἐργαστήριον nel senso storico-artistico moderno di «scuola» v. POLLITT 1965, p. 31. Per la problematicità della terminologia e dei concetti sottostanti ai due termini rinvio all'istruttivo dibattito svoltosi in seno al LV Convegno di

Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 24-27 settembre 2015): *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (in stampa).

⁴² POLLITT 1965, p. 31 fa notare come l'interpretazione del riferimento ai «discepoli di Dedalo» sia incerta: l'espressione potrebbe essere anche un sinonimo per «Attici», considerato l'origine ateniese del Dedalo mitologico, ma può riferirsi, al contrario, ad una terza tradizione (peloponnesiaca?), poiché Pausania altrove tende ad usare il termine per indicare maestri non-attici, come Dipoinos e Skyllis.

⁴³ Oltre ad otto brani della *Periegesis*, il nome dello scultore è tramandato da un epigramma dell'*Anthologia Graeca* e da tre epigrafi: v. DÖRIG 1977, pp. 1-6; WALTER-KARYDI 1987, pp. 19-21; DNO, I, pp. 417-437, nn. 501-513.

⁴⁴ Paus., VIII, 42, 7-8 = DNO, I, pp. 422-423, n. 502.

Periegesis VI, 12,⁴⁵ dedicata ad Olimpia da Deinomenes, figlio di Ierone, in onore del padre dopo la morte di questo, avvenuta nel 467 a.C. Onatas era, dunque, dice il Periegeta, contemporaneo dell'ateniese Hegias e dell'argivo Ageladas, due nomi probabilmente meglio noti al pubblico erudito di epoca imperiale⁴⁶ ma che continuano a porre problemi di datazione alla critica moderna. In ogni caso, gli altri indizi ricavabili da Pausania sembrano confermare la sua "dimostrazione" che colloca l'*akmè* dell'artista nel periodo immediatamente successivo alle guerre mediche.

Se è corretto interpretare il passo citato di Pausania nel senso che ho proposto, cioè come un indizio della riconoscibilità di uno "stile eginetico", rispetto, per esempio, a quello della "scuola attica", tale testimonianza deve riferirsi, dunque, al periodo storico trascorso tra la prima invasione persiana e la fase di vita della generazione successiva a Platea, cioè grosso modo alla prima metà del v sec. a.C.⁴⁷ Nel caso di Egina, questo inquadramento cronologico è ulteriormente confermato da tutto ciò che sappiamo della storia dell'isola, che deve aver vissuto la sua maggiore fioritura economica e militare tra la fine del sec. VI e la sconfitta subita da Atene nel 458 a.C.⁴⁸ Ma più che la situazione specifica di Egina, credo che sia decisivo qui l'inquadramento generale di un fenomeno storico-artistico: quello dell'emergenza di personalità artistiche, ormai ricordate sistematicamente con nomi propri e distinte da caratteristiche individuali, ma al contempo ancora inseparabili dalle tradizioni comunitarie, dalle quali la loro *téchne*, intesa qui anche nel senso di un *savoir-faire* artigianale, traeva le sue basi. In questo ambiente storico, in cui il lavoro di un maestro capo-bottega può essere immaginato come definito da due forze opposte – da un lato il rispetto per una tradizione comunitaria, assimilata da lui a livello di automatismo nella fase della sua formazione, e dall'altro la volontà di distinguersi

con la propria personalità creativa – oserei dire che siamo di fronte per la prima volta ad una situazione in cui è lecito usare il termine di "scuola". Il termine significherebbe in questo contesto un gruppo di artisti ereditari, creatori e tramandatori di stilemi, tendenti a definire la propria identità ormai in un ambito "internazionale", senza essere strettamente legati alla propria comunità di origine, la quale viene tuttavia ricordata sistematicamente, per esempio nelle firme.⁴⁹

In questo modo, incrociando indizi storici e osservazioni formali, si può asserire, forse, che il fenomeno egineta, se non ha le basi come "tradizione stilistica locale" risalente alle fasi remote del periodo arcaico, corrisponde ad una realtà precisamente collocata nella fase storica della formazione di scuole personali. Sembra, quindi, effettivamente possibile parlare di una "scuola scultorea egineta", in riferimento alla prima metà del v sec. a.C. Oltre al quadro che si desume dai dati letterari, anche l'esame dei materiali suggerisce infatti che il fenomeno rappresentato dai due frontoni e dagli altri frammenti di sculture, appartenenti a questo periodo e rinvenuti sull'isola, non si possa spiegare semplicemente con la presenza temporanea di una bottega itinerante, portatrice di stilemi "suoi" e perciò di semplice importazione, senza nessun legame particolare con l'orgogliosa comunità egineta.

Riassumerei qui in seguito alcune considerazioni che mi sembrano significative e che potrebbero costituire un punto di partenza per ulteriori discussioni. In primo luogo è necessario menzionare la differenza di spirito spesso rilevata tra le figure dei due frontoni, accettando per il momento e a grandi linee la ricostruzione di Ohly, con gli emendamenti di Eschbach.⁵⁰ Ferma restando questa constatazione – l'interpretazione della quale solleva, comunque, altre questioni – credo sia giusta tuttavia anche l'osservazione fatta da Croissant diversi decenni or sono, che ha ri-

⁴⁵ DNO, I, pp. 423-424, n. 503.

⁴⁶ Hegias e Ageladas appaiono, infatti, anche in altre fonti pervenute a noi, tra cui Plinio e Quintiliano, che li inquadrano nelle note descrizioni evoluzionistiche ereditate dall'estetica ellenistica: cfr. POLLITT 1965, pp. 24-25 e 27.

⁴⁷ A questa definizione cronologica concorrono anche altri elementi. Alcuni dei più importanti sono la datazione dell'Eracle dei Tassii, opera di Onatas (480-462 a.C.), la probabile durata dell'attività di Ageladas e

l'attività di altri egineti menzionati da Pausania, come Glaukias.

⁴⁸ Per un'utile sintesi rinvio a GEHRKE 2013.

⁴⁹ Vale la pena di sottolineare a questo proposito come, praticamente in tutte le testimonianze, sia letterarie che epigrafiche, sia evidente la volontà di Onatas e, d'altronde anche degli altri maestri del periodo, di ricordare il luogo e/o la cittadinanza di origine.

⁵⁰ ESCHBACH 2013.

levato a proposito delle due figure di Atena una fondamentale coincidenza strutturale,⁵¹ legata esattamente al livello di uno stile personale che rifletteva gli automatismi acquisiti dall'artista nel corso della sua formazione. In altre parole, ciò sarebbe l'indizio dell'appartenenza di due maestri autonomi alla medesima "scuola".

In secondo luogo, sempre in riferimento ai frontoni, vorrei ricordare le osservazioni di Norbert Eschbach, che ha visto nelle due composizioni, da lui analizzate in dettaglio, l'opera di due maestri (con le loro botteghe), all'opera contemporaneamente. E non solo: li vede in sistematico dialogo e confronto tra di loro.⁵² Quale modello potrebbe essere più calzante per descrivere il funzionamento di una "scuola artistica" in piena fioritura, al quale appartengono nello stesso periodo diverse personalità che si confrontano e a volte sono in competizione tra di loro?

Sembra plausibile, dunque, l'immagine di un ambiente artistico legato all'isola e alla comunità cittadina di Egina, articolato in diverse botteghe, capeggiate da personalità artistiche distinte, certamente rivaleggianti e in continuo confronto, ma legate da una tradizione "artigiana" di base forse comune. Si intuisce, inoltre, che questa premessa comune, che immaginerei essenzialmente come una cultura visuale condivisa dai maestri, si sia formata mediante l'assorbimento di formule stilistiche diverse, già elaborate nel seno di varie tradizioni comunitarie dell'arte greca arcaica, che si rifletteva, per esempio, nella varietà di formule adoperate per la creazione delle figure dei due frontoni del Tempio di *Aphaia*.⁵³ In mancanza di indizi sicuri per quanto riguarda la protostoria di questa cultura artistica comunitaria locale,⁵⁴ sembra logico supporre che essa si sia formata effettivamente nel periodo di svolta culturale panellenica, da collocare, per ora, prudentemente, in attesa di tornare, più avanti, sulla problematica della cronologia, tra la fine del VI sec. a.C. e la conclusione delle guerre mediche (480-479 a.C.). Per giudicare l'estensio-

ne e tutte le caratteristiche di questo ambiente artistico occorrerebbe una rassegna sistematica dei documenti che supererebbe largamente i limiti di questo studio. Mi permetto solo due osservazioni, una di carattere generico, l'altra strettamente legata all'unico elemento stilistico approfondito in queste pagine.

La prima riguarda l'importanza di includere nell'indagine anche i documenti plastici di dimensioni minori e, possibilmente, realizzati in tutte le tecniche. Nel caso di Egina anche la raccolta di documenti della Walter-Karydi, nel suo insieme, a mio parere, troppo eterogenea e casuale per essere accettata come punto di partenza, ha avuto comunque il merito di mettere in luce alcuni oggetti "minori", privi di connessioni evidenti con i pochi punti fissi della storia della "scuola di Egina", ma che mostrano caratteristiche formali troppo strettamente apparentate alla formula stilistica appena definita per essere ignorate (TAV. IV). Se le scelte formali caratteristiche delle opere scultoree monumentali ritornano con una certa regolarità anche nei repertori di altre classi di oggetti, ciò dimostra che lo stile di "scuola" è in realtà anche una scelta comunitaria, un gusto condiviso, che supera i limiti delle botteghe di grande scultura. Questa considerazione sarà particolarmente interessante tornando alla fortuna dello stilema egineta riconosciuta nel repertorio coroplastico tarantino.

L'altra osservazione è legata alla complessa questione dell'origine e degli elementi costitutivi di ciò che sembra assumere caratteristiche individuali all'alba dell'era classica e divenire un elemento stabile dello "stile egineta", come esso si presenta a noi attraverso i frontoni del Tempio di *Aphaia*. Senza pretendere, dunque, di risolvere in poche righe un problema che è al centro di un dibattito bisecolare, indicherei soltanto un confronto che offre qualche speranza almeno per l'inquadramento stilistico della formula "egine-ta", qui sopra descritto e osservato anche nel repertorio tarantino. Si tratta di una testa di terra-

⁵¹ CROISSANT 1983, p. 368.

⁵² Cfr. N. ESCHBACH, *Die archaische Form in nacharchaischer Zeit: Untersuchungen zur Phänomen der archaischen Plastik des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Habilitationsschrift, Univ. Giessen 1995, citato da STEWART 2008b, p. 597; riassunto anche in ESCHBACH 2013.

⁵³ Definita addirittura «eclettismo» da CROISSANT 1983, pp. 368-369, che evidenziava una variante di teste

paragonabili al proprio "Groupe U", uno stilema elaborato probabilmente ad Argo, e comunque distinta dalla formula analizzata in questo studio, a mio avviso dominante nei frontoni. Lo stesso Croissant faceva notare (*ibid.*) come alcune figure, come il moribondo O.VI rappresentino ancora un'altra formula.

⁵⁴ Con ciò riconosco di non aver trovato convincenti le ricostruzioni proposte da WALTER-KARYDI 1987.

cotta, trovata e conservata a Corinto⁵⁵ (FIG. 7), connessa da Croissant con il suo gruppo "R", rappresentante un filone stilistico particolare; si potrebbe dire una ramificazione della tradizione paria, sviluppatasi in ambito peloponnesiaco e che sembra soppiantare, al finire del VI sec. a.C. gli stilemi locali nella plastica corinzia. Ad una fase evolutiva chiaramente più remota nel tempo, la testa corinzia mi sembra riflettere una logica di costruzione strettamente apparentata a quella delle teste eginetiche raggruppate attorno ai due tipi coroplastici tarantini. Bisogna riconoscere, a questo punto, che in termini generali il metodo di costruzione rilevato in queste opere plastiche, basato su un'articolazione analitica delle forme del volto mediante la sporgenza degli zigomi e il restringimento della fronte, addolcita tuttavia dalle transizioni dei piani risolte con volumi arrotondati, il tutto rivestito di vivacità grazie ai volumi tesi, corrisponde dopo tutto a ciò che lo studioso francese identificò con «lo stile pario».⁵⁶

Se queste osservazioni sono corrette, ciò significa in ogni caso che, nei decenni "di transizione" che sono qui al centro del nostro interesse, gli stilemi elaborati generazioni prima dalle maestranze parie avevano già acquisito autonomia in diverse altre regioni del mondo greco, fondando una tradizione locale, in un certo senso nuova, per lo meno a Corinto e, a quanto sembra, un'altra, nettamente distinta, perché rivestita da nuove caratteristiche originali, ad Egina. In questo modo si spiegherebbero, d'altronde, anche alcune connessioni, riconosciute tempo fa, ma rimaste piuttosto imbarazzanti e senza soluzioni rassicuranti: da un lato gli accostamenti intuiti dalla Walter-Karydi che sospettava di trovare parenti delle sculture eginetiche proprio a Corinto⁵⁷ e d'altronde, l'idea, a prima vista arbitraria, di confrontare alcune sculture del Tempio di Zeus di Olimpia con alcune figure dei frontoni egineti.⁵⁸

Ci resta di formulare un'ipotesi relativa alla possibile trasmissione dello stilema egineta al gusto comunitario tarantino. Per questo dovremo affrontare anche un'altra questione spinosa, quel-



FIG. 7. Corinto, testa di figura di terracotta (Corinto, Museo Archeologico, MF8631; da CROISSANT 1983, tav. 132).

la dell'inquadramento cronologico dei frontoni egineti e del fenomeno di cambiamento di gusto da essi illustrato.

3. 2. *Il donario tarantino a Delfi, i frontoni del Tempio di Egina e Onatas: una possibile linea di connessioni*

Le fonti letterarie, piuttosto ricche di riferimenti agli scultori egineti e alquanto più sommarie per quanto riguarda i primi secoli della storia di Ta-

⁵⁵ Corinto, Mus. Arch., n. Inv. MF 8631: CROISSANT 1983, tav. 132, pp. 338-339.

⁵⁶ *Ibid.*, "Groupe D" e "Groupe R", pp. 95-124 e 333-344.

⁵⁷ WALTER-KARYDI 1987, pp. 92-95; EAD. 2006, pp. 90-92.

⁵⁸ Sul tema v., tra gli altri, SCHEFOLD 1973, pp. 90-96, e DÖRIG 1987. Per la parentela di alcune figure di Olimpia con le formule dello stile pario sono istruttive le tavv. 34-36 di CROISSANT 1983.

ranto, offrono comunque qualche elemento di collegamento. Quello di più grande interesse è il ricordo presso Pausania di un monumento votivo dedicato dai Tarantini nel santuario di Delfi con la decima della loro vittoria sui Peucezi, che mise in scena un complesso gruppo figurato realizzato da Onatas di Egina, con l'assistenza di un certo Kalynthos, la cui identificazione solleva ulteriori problemi.⁵⁹ Il testo di Pausania è confermato dal rinvenimento della base, con tracce dell'epigrafe, sufficienti per l'identificazione.⁶⁰ Si tratta di un'impresa senz'altro monumentale, rappresentante fanti e cavalieri e, inoltre, il corpo esanime di *Opis*, re degli Iapigi, morto in battaglia, sopra il quale stavano in piedi gli eroi *Taras* e *Phalanthos*.

La datazione del monumento è problematica, poiché l'evento commemorato della storia tarantina è soggetto esso stesso a congetture, spesso basate proprio sulla cronologia convenzionale di Onatas e di un altro artista, autore di un altro donario delfico di Taranto, quello della vittoria sopra i Messapi, che sarebbe stato Ageladas di Argo, sempre stando alla testimonianza di Pausania.⁶¹ Secondo la ricostruzione più convenzionale, i due donari tarantini avrebbero commemorato due vittorie della prima metà del v secolo, separate da qualche decennio di distanza.⁶² Quello inferiore, realizzato da Ageladas avrebbe ricordato il saccheggio di una comunità messapica, seguita da una famosa sconfitta inflitta ai Tarantini dagli stessi Messapi, ricordata da Erodoto come la più grave sconfitta subita dai Greci fino a quei tempi e da datare probabilmente all'anno 473 a.C.⁶³ In seguito al disastro, e probabilmente anche grazie ad esso, sarebbe maturata a Taranto la situazione per la svolta democratica avvenuta nel 467 a.C.,⁶⁴ dopo la quale la *polis*, ormai rinnovata e rafforzata, avrebbe vinto Peucezi e Iapigi. In questo quadro si arriva a datare il monumento realizzato da Onatas al decennio 470-460 a.C.

Se i confronti stilistici presentati qui sopra sono corretti e mettono in luce una reale connessione storica, l'apparizione dei nuovi tipi di stile eginetico nei repertori tarantini si spiegherebbe nel modo più semplice con un'ondata di moda creata dal monumento di Delfi, commissionato e finanziato dalla comunità cittadina ed espressione di una sua importante affermazione identitaria. Anche se i dettagli pratici di tale trasmissione ci sfuggono, la connessione sembra quanto mai plausibile.

Il problema più importante a questo riguardo è rappresentato dalla cronologia. La parentela stilistica lega, infatti, i tipi coroplastici tarantini innanzitutto ai frontoni del Tempio di *Aphaia* e, tra questi, in termini più calzanti, alle figure del frontone Ovest, tradizionalmente considerato più "arcaico". Il collegamento storico documentato dalla commissione del donario delfico, invece, ha come protagonista Onatas, che alla luce delle testimonianze letterarie sembra la figura più importante della tradizione scultorea egineta: tuttavia la sua connessione con i frontoni è altamente incerta. Considerato l'indizio cronologico fornito da Pausania, che lo lega «alla generazione attiva dopo le guerre persiane», il nome di Onatas tradizionalmente non viene mai proposto per i "primi frontoni" del Tempio. Al contrario, i tentativi di ricostruzione della sua produzione, a dire il vero piuttosto congetturali, tendono ad avvicinarlo a sculture appartenenti a un "primo stile classico", come, per non menzionarne altre, il guerriero A di Riace.⁶⁵

Il quadro sembra, dunque, incompatibile con una spiegazione semplice e lineare del fenomeno tarantino: se gli elementi di stile peculiari, osservati nel repertorio coroplastico della città italiota sono da collegare con una scuola scultorea eginetica (di cui credo di poter ormai constatare la realtà storica, in base alle considerazioni esposte nelle pagine precedenti), lo scarto cronologico

⁵⁹ Paus., x, 13, 10.

⁶⁰ Oltre a POLLITT 1965, p. 31, e WALTER-KARYDI 1987, p. 21, v. BESCHI 1982 e CAVALIERE 2013, pp. 27-32.

⁶¹ Paus., x, 10, 6-8; CAVALIERE 2013, pp. 24-26.

⁶² Cfr. le pagine sempre autorevoli di WUILLEUMIER 1939, pp. 53-58.

⁶³ L'evento è ricordato, oltre che da Erodoto (VII, 170), da Aristotele (*Pol.* v, 3, 7) e da Diodoro (*Bibl. Hist.* xi, 52): cfr. CAVALIERE 2013, p. 30.

⁶⁴ BESCHI 1982.

⁶⁵ WALTER-KARYDI 1987, pp. 22-32 ricostruisce un'oeuvre ipotetica che si sarebbe evoluta dal frontone Est del Tempio di *Aphaia* (opera giovanile), appunto al guerriero A di Riace, considerato parte del monumento degli Achei (opera tarda). Di interesse soltanto per la storia della ricerca è DÖRIG 1977, in cui vengono attribuiti ad un Onatas immaginario, statue conosciute (?) solo attraverso copie di epoca romana, quali l'Apollo dell'Omphalos e il Guerriero Somzée.

tradizionalmente ammesso tra la fioritura di Onatas e i frontoni del Tempio di *Aphaia* dovrebbe dissuaderci dal tentativo di dare un nome personale a questo filone stilistico. La rinuncia a questo elemento concreto di interpretazione, in questo caso, lascerebbe senza spiegazione una connessione, a mio avviso, vistosa e non trascurabile. D'altra parte è da notare come l'incompatibilità cronologica, apparentemente senza soluzione, dipenda in realtà dalla datazione alta del Tempio di *Aphaia*, che riposa su una lunga tradizione storiografica, ma che è stata messa in dubbio proprio negli ultimi anni, assieme a tutta la problematica della "nascita dello stile severo".

Senza pretendere di poter ripercorrere in questa sede la lunga storia del dibattito relativo alla data e al contesto di realizzazione dei frontoni di Egina, ne ricordo solo tre fasi determinanti.⁶⁶ È utile ricordare, infatti, come già le prime interpretazioni ottocentesche tendessero ad attribuire il Tempio e le sue sculture agli anni successivi alle guerre persiane e come tale inquadramento storico sia stato sostituito dalle pubblicazioni ufficiali del Novecento che fissarono la data della costruzione nei decenni tra 510 e 480. Partendo da questa datazione alta dell'architettura, fu proposta poi una prima fase di decorazione scultorea, realizzata attorno al 500 a.C., corrispondente a un frontone Est andato perduto o parzialmente conservato nell'enigmatico gruppo dei "*Nichtgiebelkrieger*", e al frontone Ovest, seguita da una fase più recente, corrispondente al frontone Est definitivo, attribuito agli anni 495-490 a.C.⁶⁷ Accettando queste datazioni, e in generale l'ipotesi che collocava negli anni precedenti all'invasione persiana i primi segni del cambiamento di gusto che annunciavano l'*incipit* dello "stile severo", il linguaggio formale rappresentato dalle sculture frontonali (e dai tipi coroplastici tarantini messi in rapporto con loro qui, sulle pagine precedenti) apparirebbe al più tardi al primo decennio del v sec. a.C., e perciò difficilmente potrebbe collegarsi con una grande commissione tarantina realizzata da Onatas.

La serie di contributi pubblicati nel 2008 da Andrew Stewart mette però in una luce diversa la storia di questi decenni dell'arte greca. Mediante un meticoloso riesame di tutti i contesti determinanti per la questione, a cominciare dalle "fosse persiane" dell'Acropoli di Atene, Stewart ha ricostruito, infatti, un quadro coerente, in cui tutto concorre a mostrare che le prime opere recanti i segni di un cambiamento profondo della percezione del mondo visibile e perciò considerate i documenti della "nascita dello stile severo", risalgono agli anni successivi a Salamina e a Platea.⁶⁸ In questo quadro, basato soprattutto sull'evidenza archeologica dei siti, compreso l'esame dei reperti ceramici, rafforzato anche da una serie di considerazioni storiche e storico-culturali, il caso del Tempio di *Aphaia* trova la sua soluzione con l'ipotesi che colloca l'intera costruzione dell'edificio negli anni immediatamente successivi al 479 a.C.⁶⁹ In questo quadro, ammettendo una fase di preparazione di circa sei anni, le sculture dei due frontoni sarebbero state eseguite entro il 470.⁷⁰ Apparterrebbero cioè tutte ad un periodo che può benissimo corrispondere al primo decennio del *floruit* di Onatas.

Infine una considerazione che dal punto di vista della questione storico-artistica può essere ancora più importante. Stewart si associa alla posizione di Eschbach che, sulla base dell'esame delle sculture stesse, scarta la vecchia ipotesi di diverse fasi successive e mostra l'intima connessione dei due gruppi frontonali, nonostante la differenza di spirito che, come detto, sembra plausibile attribuire alla diversa indole di due maestri coevi ed ereditari della stessa *scuola*. In questo quadro i frammenti "non-frontonali", a lungo considerati residui del primitivo frontone Est, sono interpretati in parte come sculture a se stanti, in parte reintegrati nei frontoni.⁷¹ Nonostante la recente presa di posizione di Raimund Wünsche, che ripropone una datazione pre-persiana per i due frontoni in connessione con la propria lettura iconografica,⁷² la soluzione di Stewart resta convincente anche per la sua semplice plausibilità

⁶⁶ Rimandando, per affidabili ed estese sintesi storiografiche della questione, a STEWART 2008b, pp. 593-596 e a WATSON 2010, pp. 80-88 (su posizioni opposte a quelle di Stewart).

⁶⁷ OHLY 1976; ID. 2001. Per l'architettura: BANKEL 1993, p. 167.

⁶⁸ STEWART 2008a e ID. 2008b.

⁶⁹ Nel caso di Egina sembrano decisive soprattutto le analisi ceramografiche di David Gill (v. GILL 1988 e ID. 1993).

⁷⁰ STEWART 2008b, pp. 593-597.

⁷¹ STEWART 2008b, p. 593; ESCHBACH 2013; STEWART 2013.

⁷² WÜNSCHE 2011.

storica. Oltre a tutti gli argomenti basati sull'evidenza archeologica, Stewart infatti mette a fuoco il ruolo svolto da Egina nel respingimento dell'avanzata persiana a Salamina e suggerisce che l'evocazione artistica di due guerre troiane mitologiche, rappresentate nei due frontoni come le imprese di due generazioni successive di eroi greci e, specificamente, di eroi egineti, dovesse esprimere un significato più concreto, al di là dell'affermazione generica dell'identità eginetica, e traducesse in termini poetici il fresco ricordo di due grandi scontri consecutivi in cui la comunità locale poteva credere a buona ragione di aver mostrato e affermato il proprio peso.⁷³

In questo quadro rivisitato dell'arte greca della prima metà del v sec. a.C., in cui la nascita di un nuovo spirito artistico troverebbe una spiegazione storica, forse più semplice e naturale, nell'esperienza catartica delle due guerre persiane vittoriose, sembra trovare il suo posto anche il fenomeno del rinnovamento del gusto comunitario del pubblico che frequentava i santuari tarantini. In questa ottica sembra particolarmente plausibile collegare tale rinnovamento improvviso e determinante con l'esperienza di una grande impresa artistica, voluta dalla comunità riformata per commemorare la prima vittoria di ciò che doveva sembrare a loro una nuova era. Il monumento realizzato era dedicato per di più proprio a Delfi, fonte dell'oracolo fondatore che aveva affidato a Phalanthos proprio la missione di diventare «flagello degli Iapigi».⁷⁴

Se così si inquadra il donario tarantino, datato secondo le ricostruzioni generalmente accettate agli anni 460 a.C. ed eseguito dalla bottega di Onatas, maestro egineta, autore forse del frontone Ovest del Tempio di *Aphaia*,⁷⁵ non è da

escludere che i rappresentanti della comunità tarantina, presenti alla fabbricazione, all'allestimento e all'inaugurazione del monumento, abbiano scelto tra i collaboratori della bottega egineta degli artigiani da invitare nella *polis* oltremare, o commissionato a loro opere da riportare in patria, che potessero servire da modelli concettuali diretti per le botteghe dei santuari. Questo aspetto della ricostruzione, cioè la fortuna che il repertorio stilistico eginetico può aver avuto a Taranto, costituisce comunque un altro punto che richiede approfondimento ulteriore. Da uno sguardo anche veloce gettato sul vasto repertorio coroplastico locale pare, infatti, che la tradizione fondata dai due tipi coroplastici illustrati in questo studio sia rimasta fonte inesauribile di ispirazione per gli artigiani tarantini, fino all'inoltrata seconda metà del v sec. a.C.⁷⁶ Al contempo restano da rivedere e da discutere altre proposte che hanno già evocato "Egina" a proposito di qualche opera di grande statuaria,⁷⁷ o della bronzistica tarantina.⁷⁸

Budapest, agnesb3@hotmail.com

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BANKEL 1993: H.-G. BANKEL, *Der spätarchaische Tempel der Aphaia auf Ägina* (Denkmäler antiker Architektur, 19), Berlin 1993.
 BENCZE 2001: Á. BENCZE, *Terres cuites votives de Tarente: propositions de méthode*, in *BMHongr*, 94, 2001, pp. 41-64.
 BENCZE 2012: Á. BENCZE, *Early votive terracotta from Southern Italy*, in *BMHongr*, 116-117, 2012, pp. 49-68.
 BENCZE 2013: Á. BENCZE, *Physionomies d'une cité grecque. Développements stylistiques de la coroplastie votive archaïque de Tarente* (Collection du Centre Jean Bérard, 41), Naples 2013.

⁷³ Una lettura molto vicina a questa è stata poi sviluppata e corroborata con tutta una serie di riferimenti letterari da HEDREEN 2010, che si schiera ugualmente per la datazione post-Platea dei frontoni di Egina; STEWART 2013 riconferma la sua posizione del 2008; su una posizione vicina a quella di Wünsche è invece WALTER-KARYDI 2006.

⁷⁴ La connessione tra evento, monumento e oracolo delfico viene giustamente sottolineata anche da CAVALIERE 2013, p. 32.

⁷⁵ Questa attribuzione ipotetica si basa naturalmente solo sulla parentela stilistica più immediata che la serie coroplastica tarantina qui studiata mostra con le figure del frontone Ovest, ma proprio per questo è un punto che richiederà estesi approfondimenti ulteriori.

⁷⁶ Solo a titolo di esempio, nella collezione del Museo Civico di Trieste: v. POLI 2010, pp. 106-108 e 231-235, cat. nn. 124-135, 323-333 e 338-348.

⁷⁷ ROLLEY 1994, pp. 384-385 credeva di poter spiegare l'aspetto della statua di dea seduta conservata a Berlino (Staatliche Museen, n. Inv. 1761) e proveniente da Taranto, con una possibile influenza eginetica.

⁷⁸ Si sarebbe tentati di coinvolgere nell'argomentazione anche il noto passo di Plinio, *HN*, xxxiv, 6, 11 (*Privatim Aegina candelabrorum superficiem dumtaxat elaboravit, sicut Tarentum scapos. In iis ergo iuncta commendatio officinarum est*), il cui vero significato tuttavia resta ancora da chiarire.

- BESCHI 1982: L. BESCHI, *I donari tarantini a Delfi: alcune osservazioni*, in APARCHAI. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, 1, a cura di M.L. Gualandi, L. Massei e S. Settis, Pisa 1982, pp. 227-238.
- CAVALIERE 2013: M.E. CAVALIERE, *Dediche di Occidentali nel santuario di Apollo a Delfi (VI-IV a.C.)* (BAR International Series, 2479), Oxford 2013.
- CROISSANT 1983: F. CROISSANT, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecques de 550 à 480 av. J.-C.* (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 250), Paris 1983.
- DNO: *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, I-V, a cura di S. Kansteiner, K. Hallof, L. Lehmann, B. Seidensticker e K. Stemmer, Berlin-Boston 2014.
- DÖRIG 1977: J. DÖRIG, *Onatas of Aegina* (Monumenta Graeca et Romana, 1), Leiden 1977.
- DÖRIG 1987: J. DÖRIG, *The Olympia Master and His Collaborators* (Monumenta Graeca et Romana, 6), Leiden-New York 1987.
- ESCHBACH 2013: N. ESCHBACH, *Ungewöhnliche Hel den-Eigenartige Formen. Die Giebelkulpturen des Aphaia-Tempels auf Ägina*, in *Zurück zur Klassik* 2013, pp. 152-165.
- GEHRKE 2013: H.-J. GEHRKE, *Ägineten und Athener. Eine exemplarische Geschichte*, in *Zurück zur Klassik* 2013, pp. 145-151.
- GILL 1988: D. GILL, *The Temple of Aphaia on Aegina: The Date of the Reconstruction*, in *BSA*, 83, 1988, pp. 169-177.
- GILL 1993: D. GILL, *The Temple of Aphaia on Aegina: Further Thoughts on the Date of the Reconstruction*, in *BSA*, 88, 1993, pp. 173-185.
- HEDREEN 2010: G. HEDREEN, *The Trojan War, Theoxenia, and Aegina in Pindar's Paean 6 and the Aphaia Sculptures*, in *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History and Identity in the Fifth Century BC*, a cura di D. Fearn, Oxford 2010, pp. 323-369.
- HERDEJÜRGEN 1971: H. HERDEJÜRGEN, *Die tarentinischen Terrakotten des 6. bis 4. Jahrhundert v. Chr. im Antikenmuseum Basel* (Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel, 2), Basel 1971.
- HOLLOWAY 1975: R.R. HOLLOWAY, *Influences and Styles in the Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, 6), Louvain 1975.
- LIPPOLIS 2014: E. LIPPOLIS, *Alcune osservazioni sull'uso e sulla diffusione della coroplastica rituale nei depositi dell'Italia meridionale: il caso di Locri Epizefiri*, in *Sacrum facere. Atti del II Seminario di Archeologia del Sacro. Contaminazioni: forme di contatto, traduzione e mediazione nei sacra del mondo greco e romano*, Trieste 19-20 aprile 2013 (Polymnia, 6), a cura di F. Fontana e E. Murgia, Trieste 2014, pp. 54-93.
- LSJ 1940: H.G. LIDDELL, R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by H.S. Jones, Oxford 1940.
- MOUSTAKA 1993: A. MOUSTAKA, *Grossplastik aus Ton in Olympia* (Olympische Forschungen, 22), Berlin 1993.
- MULLER 1997: A. MULLER, *Description et analyse des productions moulées: proposition de lexique multilingue, suggestions de méthode*, in *Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité. Création et production dérivée, fabrication et diffusion. Actes du XVIII^e Colloque du Centre de Recherches Archéologiques-Lille III*, 7-8 décembre 1995, a cura di A. Muller, Lille 1997, pp. 437-463.
- NICHOLLS 1952: R. NICHOLLS, *Type, Groupe and Series: a Reconsideration of Some Coroplastic Fundamentals*, in *BSA*, 47, 1952, pp. 217-226.
- NIEMEYER 1964: H.G. NIEMEYER, *Attische Bronze-statuetten der spätarchaischen und frühklassischen Zeit* (Antike Plastik III, 1), Berlin 1964.
- OHLY 1976: D. OHLY, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*, 1, *Die Ostgiebelgruppe*, München 1976.
- OHLY 2001: D. OHLY, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*, 2/3, *Die Westgiebelgruppe/Die Gruppen auf dem Altarplatz; figürliche Bruchstücke; Akrotere aus der Tempelcella; die klassizistische Restaurierung der Aegineten*, a cura di M. Ohly-Dumm, München 2001.
- POLI 2010: N. POLI, *Collezione tarentina del Civico Museo di Storia ed Arte di Trieste. Coroplastica arcaica e classica* (Quaderni di archeologia, 3), Trieste 2010.
- POLI 2015: N. POLI, *Per una definizione dello stile tarantino di età arcaica: la piccola plastica fittile*, in *ArchCl*, LXVI (n.s. II, 5), 2015, pp. 75-120.
- POLLITT 1965: J.J. POLLITT, *The Art of Greece, 1400-31 B.C. Sources and Documents*, London 1965.
- ROLLEY 1994: C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, 1, *Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris 1994.
- SANTI 2001: F. SANTI, *I gruppi frontonali del Tempio di Aphaia ad Egina: ipotesi recenti e nuovi suggerimenti*, in *ArchCl*, LII (n.s. 2), 2001, pp. 191-206.
- SCHEFOLD 1973: K. SCHEFOLD, *Die Aigineten, Onatas und Olympia*, in *AntK*, 16, 1, 1973, pp. 90-96.
- SCHNEIDER-HERRMANN 1975: G. SCHNEIDER-HERRMANN, *Eine Niederländischen Studiensammlung antiker Kunst* (BABesch, Suppl. 1), Leiden 1975.
- SIEVEKING 1929: J. SIEVEKING, *Berichte: Museum antiker Kleinkunst 1925-1927*, in *MüJb*, s. II, VI, 1929, pp. 84-93.
- STEWART 2008a: A. STEWART, *The Persian and Carthaginian Invasion of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part 1, The Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits*, in *AJA*, 112, 3, 2008, pp. 377-412.
- STEWART 2008b: A. STEWART, *The Persian and Carthaginian Invasion of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part 2, The Finds from Other Sites*

- in *Athens, Attica, elsewhere in Greece, and on Sicily; Part 3, The Severe Style: Motivations and Meaning*, in *AJA*, 112, 4, 2008, pp. 581-615.
- STEWART 2013: A. STEWART, *Die Invasionen der Perser und der Karthager und der Beginn der klassischen Stils*, in *Zurück zur Klassik* 2013, pp. 133-141.
- WALTER-KARYDI 1987: E. WALTER-KARYDI, *Die äginetische Bildhauerschulen. Werke und schriftliche Quellen* (Alt-Ägina, II.2), a cura di H. Walter e E. Walter-Karydi, Mainz am Rhein 1987.
- WALTER-KARYDI 2006: E. WALTER-KARYDI, *How the Aeginetans Formed Their Identity* (The Archaeological Society at Athens Library, 243), Athens 2006.
- WATSON 2010: J. WATSON, *Rethinking the Sanctuary of Aphaia*, in *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History and Identity in the Fifth Century BC*, a cura di D. Fearn, Oxford 2010, pp. 79-113.
- WUILLEUMIER 1939: P. WUILLEUMIER, *Tarente des origines à la conquête romaine* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 148), Paris 1939.
- WÜNSCHE 2011: R. WÜNSCHE, *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, München 2011.
- Zurück zur Klassik* 2013: *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland* (Catalogo della Mostra, Frankfurt am Main, Liebighaus Skulpturensammlung, 8 febbraio-26 maggio 2013), a cura di V. Brinkmann, München 2013.

ABSTRACT

The author of this study had examined the early phases of the votive terracotta production of ancient Taras in her recent monograph, ending with the late Archaic period. This paper focuses on a group of types, that can be regarded as the most important stylistic group within the Tarentine votive repertory in the immediately subsequent period, i.e. in the years of

transition from Archaic to Classical. The importance of this new line of the local terracotta production is suggested by the outstanding number of reproductions (mould series), but also by the long lasting impact it exercised in the Tarentine terracotta repertory well into the 5th c. BC. A thorough analysis of its stylistic features led to assume their intimate connection with a group of works linked to early 5th century Aegina: some of the pedimental sculptures of the Temple of Aphaia (mainly the figures of the West pediment, but also some of the East pediment and three of the so-called "Nichtgiebelkrieger") and some small-scale bronzes of likely Aeginetan origin. This recognition opens a series of interconnected questions, concerning the historical reconstruction of a contact between the Tarentine milieu and Aeginetan sculptural workshops, the existence itself of an "Aeginetan school" of sculpture, and the dating of such a school and of its best known achievement, the Aphaia sculptures. These intricate questions lead to the complex problem of the genesis of what we call the Severe Style in Greek art, which includes also the problem of the relationship between artistic personality, local tradition and transmission of visual taste. A careful exam of the evidence suggests that the phenomenon of the new "Aeginetizing" wave of taste in Taras can be explained best by taking in consideration the possibility that the Severe Style began only after the conclusion of the Persian wars, as it was suggested in the last years. This assumption could permit to link the stylistic formulae observed in this paper to Onatas of Aegina, author of an important Tarentine votive monument in Delphi.

KEYWORDS: Tarentine votive terracottas; Severe Style; the sculptural school of Aegina; Onatas of Aegina.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA MANUZIO DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2017

(CZ 2 · FG 21)

